

---

## Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique

Gabriella Bosco

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rief/2054>

DOI : 10.4000/rief.2054

ISSN : 2240-7456

### Éditeur

Seminario di filologia francese

### Référence électronique

Gabriella Bosco, « Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 8 | 2018, mis en ligne le 15 novembre 2018, consulté le 16 novembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/rief/2054> ; DOI : 10.4000/rief.2054

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2018.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Philippe Forest et la tierce forme, ou bien le roman (auto)critique

Gabriella Bosco

---

- 1 Dans un texte paru en juin 2013 dans un numéro de la NRF consacré à *L'enfance de la littérature*, Philippe Forest écrit :

Je suis mauvais juge de moi-même. Mais je crois que la cérébralité du tempérament a toujours compensé chez moi une sorte de sentimentalité essentielle. La tête veille sur le cœur. L'esprit critique est mon mauvais démon. Ou bien : mon ange gardien.<sup>1</sup>

- 2 Je reviendrai plus tard sur ce texte et sur les raisons qui ont poussé Philippe Forest à l'écrire. Pour le moment, je m'en tiens aux quelques lignes que je viens d'évoquer et qui vont me servir comme point de départ pour ma contribution.

## 1. Le Roman du Je

- 3 Si j'ai proposé aux organisateurs du colloque de m'occuper de Philippe Forest et de sa pratique du roman – roman que j'ai qualifié, à partir du titre de ma communication, d'« (auto)critique » – c'est que je suis la traductrice italienne de ses textes et je les connais donc de très près. En outre, j'ai pu assister à la genèse et souvent accompagner l'élaboration de ses romans en raison d'une amitié et d'une collaboration littéraire qui se sont nouées au fur et à mesure au cours des années.
- 4 Aujourd'hui, Forest est un auteur très considéré en France et à l'étranger et traduit en plusieurs langues. En Italie son œuvre n'est pas entièrement traduite, mais tout ce qui a été traduit de lui en italien l'a été par moi<sup>2</sup>. Cela tient au fait que j'ai commencé à lire cet auteur dès ses débuts, à la fin des années quatre-vingt-dix, quand j'habitais Paris et étais correspondante culturelle pour un grand quotidien. J'avais la tâche, agréable d'ailleurs, de lire le plus grand nombre possible de livres parus pour choisir ceux qui, à mon avis, méritaient d'être présentés aux lecteurs du journal. À l'époque, j'avais constaté que parmi tous les livres qui sortaient, la plupart desquels se conformaient au modèle de l'autofiction, très pratiquée à ce moment-là, ceux qu'écrivait ce jeune romancier se situaient un peu à l'écart. Il avait publié son premier roman, *L'enfant éternel*<sup>3</sup>, peut-être

déjà son deuxième, *Toute la nuit*<sup>4</sup>, et parallèlement ses deux premiers essais de théorie romanesque, *Le roman, le réel*<sup>5</sup> et *Le roman, le je*<sup>6</sup>. Auparavant, il avait écrit et publié des textes de critique littéraire et, en tant qu'historien de la littérature, une monographie sur Philippe Sollers<sup>7</sup>, ainsi qu'une *Histoire de Tel Quel* qui a fait date<sup>8</sup> et d'autres textes. Mais là il se lançait dans une écriture plus personnelle, j'oserais même dire dans une écriture tout à fait personnelle. D'un point de vue théorique, aspect qui le premier m'a intéressée (et c'est en effet à partir de ces textes-là, les essais, que j'ai proposé à un grand éditeur italien, Rizzoli, de traduire Forest – dans la collection BUR), il s'occupait dans les deux petits essais que je viens de citer du roman « qui dit je ». Après la saison des néo-avant-gardes, considérées par la doxa comme des mouvements ayant fait tabula rasa de tous les éléments constitutifs du roman traditionnel, y compris du je narratif, sévissait alors le débat sur un prétendu retour du sujet dans l'écriture romanesque.

- 5 Convaincu que l'expulsion du je par les mouvements de néo-avant-garde dans la phase subversive de leur action était loin d'être réelle, et que d'autre part le sujet qui s'exprimait dans les romans écrits par les protagonistes de ces mouvements dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix n'était pas un je signifiant un retour de leur part à la tradition après la fureur iconoclaste des années soixante, une fois constatée la stérilité de cette dernière (comme le voulaient la plupart des critiques), mais simplement un sujet, un je, qui – jamais rejeté par aucune avant-garde – avait été cependant transformé par leur travail (un je qui ne désignait plus comme auparavant une posture autobiographique, mais qui impliquait désormais une posture de témoignage), Forest affirmait que le romancier écrivant à la première personne n'était plus animé par la volonté de se raconter, par l'ambition de le faire afin de créer un monument de sa propre vie, mais qu'il était poussé plutôt par le désir, ou alors le pressant besoin, la nécessité, de *dire* ceux qu'il, le sujet, aime, ceux qui n'ont pas ou n'ont plus la possibilité de *se dire* eux-mêmes. Forest proposait d'introduire, à côté de la notion de « pacte autobiographique » théorisée par Philippe Lejeune, celle d'un autre pacte qu'il suggérait d'appeler « de témoignage ». Le romancier devait être pour lui un sujet témoignant de quelque chose. Le roman pour Forest devait d'une part répondre au réel, à l'appel que le réel lui adressait, mais d'autre part et aussi répondre du réel, s'en faire le témoin.
- 6 L'intérêt pour moi était précisément là, dans la force avec laquelle Forest affirmait qu'il s'agissait, il ne pouvait s'agir, que de roman. Dans le sens que – expliquait Forest dans ces deux petits essais fondateurs – dès que l'on met par écrit une expérience que l'on a vécue, on en fait un roman. La forme narrative donne inévitablement au témoignage le statut de fiction. Il créait pour ce genre d'écriture la définition de « Roman du Je », qui insistait justement sur la nature romanesque de l'ouvrage, se différenciant de l'écriture autobiographique traditionnelle tout comme de l'autofiction, caractérisée, cette dernière, par une constitution hybride, mais toujours alourdie, aux yeux de Forest, par « la signification fausse du Moi » (c'est Rimbaud, on s'en souviendra, qui la définissait telle dans sa lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny où il écrivait : « Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! »<sup>9</sup>).

## 2. La tierce forme

- 7 Dans un passage du dernier volume de sa *Recherche*, Proust écrit :

Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'un de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.<sup>10</sup>

- 8 Si je cite ce passage, c'est que Forest lui-même l'a utilisé comme épigraphe pour un volume de la NRF qu'il a dirigé, volume qu'on lui a confié en 2013 au moment de la célébration du centenaire de la sortie de *À côté de chez Swann* et qu'il a intitulé *D'après Proust*<sup>11</sup>. C'est un passage qui illustre de façon très pertinente, à mon avis, l'écriture romanesque selon Forest, et ceci dans deux directions : comme lecteur de romans d'autrui d'une part, et comme auteur lui-même de romans d'autre part.
- 9 Cette idée de l'écriture romanesque pourrait d'une certaine manière correspondre à ce que tout dernièrement on a pris l'habitude d'appeler « exofiction », dans un souci de différenciation là aussi par rapport à l'autofiction. Le terme est né en 2013 et c'est un écrivain, un romancier, Philippe Vasset, qui l'a employé la première fois, au cours d'un entretien : Frédéric Roussel l'interviewait pour le quotidien *Libération* à l'occasion de la parution de son septième roman, *La conjuration*<sup>12</sup>, et Philippe Vasset proposait de le considérer comme une *exofiction*, « le contraire même de l'autofiction », disait-il, et il ajoutait : « la fiction aujourd'hui se construit beaucoup à partir d'énigmes que nous présente le réel »<sup>13</sup>. Forest, lui, emploie à son tour le terme tout en l'expliquant d'une façon quelque peu différente. C'est dans un texte paru en italien en mai 2018 chez Nonostante edizioni, texte écrit exprès pour la publication italienne, qu'il s'en est servi. Plus précisément, dans la *Préface* de ce livre, intitulé *Muga-muchū*<sup>14</sup> (expression japonaise qui signifie quelque chose comme « sans conscience » – Forest a beaucoup écrit sur la littérature japonaise qu'il connaît très bien), il parle d'exofiction en évoquant un de ses propres romans, *Sarinagara*<sup>15</sup>, où il fait revivre trois personnages réels – un poète, Kobayashi Issa ; un romancier, Natsume Soseki ; et un photographe, Yosuke Yamahata – parce que ces personnages ayant réellement existé « renvoient à l'auteur comme une image de lui-même »<sup>16</sup>. Je retrouve là une idée d'écriture très proche de celle formulée par Proust dans le passage du *Temps retrouvé* que je viens de citer. Pour être plus explicite, je dirais que ce roman, *Sarinagara*, qui est le troisième de Philippe Forest, paru en France en 2004, peut être considéré comme la reprise de son premier roman, *L'Enfant éternel*. La situant dans le Japon d'autrefois, Forest déplace dans l'espace et dans le temps l'histoire qui constituait la cause et le sujet de ce premier roman – la mort de son enfant de quatre ans pour ostéosarcome, une histoire qu'il a racontée sous forme de roman pour témoigner de l'expérience de deuil vécue, une expérience de douleur et de désir en même temps et qu'il a écrite à la place et pour compte de sa fille Pauline, qui ne pouvait pas l'écrire elle-même. Dans *Sarinagara* Forest raconte donc l'aventure de ces trois artistes japonais – un poète, un romancier, un photographe – qui, comme le narrateur de ses livres, eurent à affronter un deuil qui affecta l'idée qu'ils se faisaient du monde et de la vie.
- 10 Le premier de ces trois personnages réels se nomme Kobayashi Issa, poète japonais vécu à la fin de la période Edo, auteur d'un très grand nombre de haïkus. Forest a d'ailleurs emprunté à l'un de ses poèmes le mot qui donne titre au roman et qui lui fournit son épigraphe. « Sarinagara » signifie : pourtant. Le haïku qui a inspiré Forest fut composé par Issa après la mort de sa fille unique. Il dit, ce haïku : « monde de rosée – c'est un monde de rosée – et pourtant pourtant ». Natsume Sôsêki, le deuxième des personnages

réels évoqués dans le roman, est davantage connu des lecteurs européens par rapport à Kobayashi Issa puisqu'il fut l'un des inventeurs du roman japonais moderne au siècle dernier : c'est l'auteur du légendaire *Je suis un chat*<sup>17</sup>. Forest a relaté son existence afin de mettre en évidence le drame comparable qui le frappa. En ce qui concerne le troisième personnage réel, Yosûke Yamahata, Forest n'avait pas initialement l'intention de l'associer aux deux premiers, puisqu'il s'agit de l'homme qui photographia le premier les victimes de Nagasaki. Il prit la place que Forest avait d'abord pensé attribuer au fameux et scandaleux Araki – auquel notre auteur consacra plus tard un essai<sup>18</sup> et dont l'œuvre, mieux connue pour les images érotiques qui ont fait sa fortune, témoigne de la désolation dont fut cause la disparition prématurée de la femme qu'il aimait. La substitution de l'un de ces personnages à l'autre s'est faite sans qu'il l'ait prévue et pour des raisons qu'il raconte dans le roman. Regardant la télévision, il est tombé par hasard sur un documentaire réalisé pour le cinquantième anniversaire du bombardement nucléaire et qui évoquait la figure de Yamahata. Les journalistes s'étaient mis en quête des victimes qu'il avait photographiées au lendemain de l'explosion et particulièrement de l'une d'entre elles : une jeune mère allaitant son enfant parmi les ruines. Forest eut l'impression que cette image avait sa place dans son roman auquel, seule, elle donnerait tout son sens.

- 11 Cette pratique romanesque, consistant dans la recherche d'un sens à travers l'œuvre d'autres auteurs, à travers la lecture de leurs écrits ou bien, dans le cas de Yamahata, à travers la lecture de ses photos, donne lieu, chez Forest, à la mise en page d'un texte qui est fictionnel et critique à la fois ; à une forme, une écriture, un genre, qui se caractérise en même temps comme roman et comme essai.
- 12 S'agit-il d'exofiction ? Peut-être. Forest le suggère. Moi, je préfère l'expression utilisée par Roland Barthes de « tierce forme » et je vais donc brièvement évoquer les circonstances de son heureuse invention.

Barthes employa cette formule au cours d'une conférence qu'il prononça au Collège de France le 19 octobre 1978<sup>19</sup>. À cette conférence Barthes avait donné pour titre la phrase initiale de la *Recherche*, « Longtemps je me suis couché de bonne heure ». Il s'était adressé au public en disant :

Certains auront reconnu la phrase que j'ai donnée pour titre à cette conférence : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite, que je n'avais pas le temps de me dire : "Je m'endors". Et, une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait... » : c'est le début de la *Recherche du temps perdu*.<sup>20</sup>

- 13 Et il avait continué explicitant sa pensée :

Est-ce à dire que je vous propose une conférence « sur » Proust ? – Oui et non. Ce sera, si vous voulez bien : Proust et moi. – Quelle prétention ! Nietzsche ironisait sur l'usage que les Allemands faisaient de la conjonction « et » : « Schopenhauer et Hartmann », raillait-il. « Proust et moi » est encore plus fort. – Je voudrais suggérer que, paradoxalement, la prétention tombe à partir du moment où c'est moi qui parle, et non quelque témoin : car, en disposant sur une même ligne Proust et moi-même, je ne signifie nullement que je me compare à ce grand écrivain, mais d'une manière tout à fait différente, que je *m'identifie à lui* : confusion de pratique, non de valeur. Je m'explique : dans la littérature figurative, dans le roman, par exemple, il me semble qu'on s'identifie plus ou moins (je veux dire : par moments) à l'un des personnages représentés ; cette projection, je le crois, est le ressort même de la littérature ; mais dans certains cas marginaux, dès lors que le lecteur est un sujet qui veut lui-même écrire une œuvre, ce sujet ne s'identifie plus seulement à tel ou tel personnage fictif, mais aussi et surtout à l'auteur même du livre lu, en tant qu'il

a voulu écrire ce livre et y a réussi ; or Proust est le lieu privilégié de cette identification particulière, dans la mesure où la *Recherche* est le récit d'un désir d'écrire : je ne m'identifie pas à l'auteur prestigieux d'une œuvre monumentale, mais à l'ouvrier, tantôt tourmenté, tantôt exalté, de toutes manières modeste, qui a voulu entreprendre une tâche à laquelle, dès l'origine de son projet, il a conféré un caractère absolu.<sup>21</sup>

- 14 C'était donc, de la part de Barthes, la description d'une posture, la sienne, par rapport à la posture et à l'œuvre de quelqu'un d'autre, en l'occurrence de Proust. Il passait ensuite à évoquer la période en 1909, quand Proust hésitait entre l'Essai et le Roman par rapport à la forme à donner au grand livre qu'il voulait écrire, Essai et Roman que longtemps il ne sut s'ils pouvaient se toucher tout comme longtemps, jusqu'au mariage de Gilberte et de Saint-Loup, le Narrateur ne sut que le côté de chez Swann et le côté de Guermantes se touchaient.

Barthes ajoutait :

Les deux côtés entre lesquels il hésite sont les deux termes d'une opposition mise à jour par Jakobson : celle de la Métaphore et de la Métonymie. La Métaphore soutient tout discours qui pose la question : « Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que cela veut dire ? » : c'est la question même de tout Essai. La Métonymie, au contraire, pose une autre question : « De quoi ceci, que j'énonce, peut-il être suivi ? Que peut engendrer l'épisode que je raconte ? » : c'est la question du Roman.<sup>22</sup>

- 15 Et après une série d'autres considérations rappelant que pour Proust une hésitation de ce genre n'était pas nouvelle, il en arrivait à conclure :

Nous ignorons par quelle détermination Proust est sorti de cette hésitation, et pourquoi (si tant est qu'il y ait une cause circonstancielle), après avoir renoncé au *Contre Sainte-Beuve* (au reste refusé par le *Figaro* en Août 1909), il s'est lancé à fond dans la *Recherche* ; mais nous connaissons la forme qu'il a choisie : c'est celle-là même de la *Recherche*. Roman ? Essai ? Aucun des deux ou les deux à la fois : ce que j'appellerai une *tierce forme*.<sup>23</sup>

- 16 Barthes passait ensuite à interroger ce troisième genre, proposant de le voir comme résultant de la désorganisation du Temps, qui déterminait celle de la biographie mais qui, soulignait-il, n'en est pas la destruction. Dans l'œuvre, de nombreux éléments de la vie personnelle sont gardés, d'une façon repérable, mais ces éléments sont en quelque sorte *déportés*. Il analysait deux *dépôts* surtout, ceux qui donnent lieu aux grandes options créatives de la *Recherche* : le Je qui est celui du Narrateur et non celui de Proust en chair et en os, et le récit, qui n'est pas récit d'une vie, la sienne, mais du *désir d'écrire*. Dans le passage suivant de la conférence, Barthes expliquait la raison pour laquelle il avait dégagé dans l'œuvre-vie de Proust le thème d'une nouvelle logique permettant – en tout cas qui avait permis à Proust – d'abolir la contradiction du Roman et de l'Essai : c'était parce que ce thème le concernait personnellement, disait-il. Lui aussi ayant récemment vécu un deuil, « un deuil cruel, un deuil unique et comme irréductible » – celui de sa mère –, à son tour il considérait ce deuil comme le milieu de sa vie, « car le milieu de la vie n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable ». Lui aussi, comme Proust, devait donc choisir sa *Vita Nova*, ce qui – pour quelqu'un qui écrit – ne peut être que « la découverte d'une nouvelle pratique d'écriture ».
- 17 Cette découverte d'une nouvelle pratique d'écriture déclenche chez Barthes l'élaboration du cours intitulé *La préparation du roman*<sup>24</sup>, roman qu'il n'eut pas le temps d'écrire mais que Philippe Forest propose de voir réalisé dans *Le journal de deuil*<sup>25</sup> (c'est du moins ce qu'il avance dans un article écrit pour *Studi Francesi*<sup>26</sup>), un *journal intime* concernant la mort de

la mère publié à titre posthume, fait de réflexions et de morceaux éparpillés, « où se tressent parole romanesque, poétique et critique »<sup>27</sup>. Or, je reconnais aussi cette nouvelle pratique d'écriture, avec des variantes et des caractéristiques qui ne sont que siennes, chez Philippe Forest. Et ceci, dès *L'enfant éternel*.

### 3. La réécriture et le roman (auto)critique

- 18 Dans ce premier roman, qui tire sa cause et son sujet d'un deuil, Forest consacre un chapitre, le cinquième des neuf qui composent le livre, à *Anatole et Léopoldine*. Il interroge en d'autres termes l'œuvre de Victor Hugo et de Stéphane Mallarmé qui à leur tour et avant lui avaient eu à répondre au même douloureux appel que leur avait adressé le réel. Si Forest convoque dans son roman ces deux grands auteurs, ce n'est pas pour exorciser sa douleur à travers une autre, deux autres douleurs semblables à la sienne, convaincu comme il est que jamais la littérature ne peut soigner aucune douleur (tout au plus elle peut permettre de ne pas l'oublier) ; non, s'il convoque ces deux grands auteurs dans son roman ce n'est que pour vérifier de quelle manière ils ont répondu à l'épreuve suffoquante qui les a frappés, qui les a blessés. C'est un réflexe qui lui vient de son métier : Forest est professeur de littérature comparée à l'Université de Nantes et c'est pour lui naturel, comme pour tous ceux qui exercent ce métier, de s'adresser à la littérature pour essayer de dégager non pas un sens, mais parfois une conduite quand le réel se fait impossible. Dans ce cinquième chapitre de son roman, Forest lit les feuillets de *Pour un tombeau d'Anatole* de Mallarmé<sup>28</sup> ainsi que les *Contemplations* de Hugo. Il fait entrer un discours qui est à la fois critique et poétique à l'intérieur de son écriture romanesque. En vérifiant d'ailleurs que les réponses des deux auteurs convoqués avaient été différentes, et même opposées : Hugo ayant essayé de transformer sa douleur en création poétique, Mallarmé au contraire ayant ultérieurement creusé son vers en direction d'une sorte d'aphasie que Forest considère beaucoup plus éloquente par rapport à la grandeur du vers hugolien.
- 19 Mais ce n'est pas là la seule manière de pratiquer la *tierce forme* de la part de Forest à l'intérieur de ce roman. Il y a aussi le chapitre trois, intitulé *Dans le bois du temps*, où Forest – qui est en train d'écrire un roman sollicité par le deuil qu'il a vécu et qui raconte ce deuil ou du moins essaie de trouver les mots qui pourraient le raconter – fait une sorte de pause dans la narration pour réfléchir sur le roman qu'il est en train d'écrire. Chapitre donc d'ordre théorique, où Forest expose les idées qu'il a pu élaborer sur le roman en étudiant ceux des autres : pour lui un roman vrai, le roman qui l'intéresse, est celui qui, au fur et à mesure qu'il avance, s'interroge sur ses propres possibilités. Dans ce troisième chapitre Forest propose des formules incisives au sens propre comme au figuré : il écrit par exemple qu'« un roman est une entaille faite dans le bois du temps »<sup>29</sup>. Un rappel, un signe de la main que l'auteur laisse pour que d'autres le retrouvent. Dans ce même chapitre il est question de Shakespeare et de Joyce, de Breton et de Sollers, ainsi que de Kenzaburo Oe. « Le roman n'est pas la vérité » écrit Forest, « mais il n'est pas sans elle. Il s'écrit d'elle et non contre elle »<sup>30</sup>. Et plus loin : « Il y a un relief noir creusé dans le temps que la parole habite, qu'elle suscite. Cette vision ne précède pas le roman, elle se confond avec lui. Elle est ce qui le rend possible et ce qu'il accomplit. Ce d'où il vient et vers quoi il s'achemine »<sup>31</sup>.
- 20 Sur cette question qui interroge le rapport du roman à la vérité, Forest revient quand, en 2007, il se rend compte tout d'un coup que, roman après roman, dix ans ont passé depuis



*L'enfant éternel*. Cette durée qui le surprend, ces dix ans qu'il s'était imaginés très longs à passer, et qui l'ont été d'une part, parce qu'il les a passés à revenir toujours au même point névralgique qui a été pour lui la révélation de la vérité – la mort de sa fille –, ont été aussi et d'autre part très courts et insuffisants pour dire cette même vérité.

- 21 Forest se pose alors une question nouvelle, et c'est le début d'un nouveau livre qu'il entame à ce moment-là : il se demande s'il ne s'est pas trompé. Après avoir essayé de dire par le détour, en passant par le déplacement de son histoire dans l'espace et dans le temps, et par l'interrogation d'ouvrages écrits par d'autres auteurs, sa posture se fait autocritique. Il s'agit d'une reprise dans le sens donné à ce mot par le philosophe danois Søren Kierkegaard, quand il affirme : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais dans des directions opposées ; car, ce dont on a ressouvenir, cela a été : il s'agit donc d'une répétition tournée vers l'arrière ; alors que la reprise proprement dite serait un ressouvenir tourné vers l'avant »<sup>32</sup>.

- 22 Dans l'*Avant-propos* de ce nouveau livre intitulé *Tous les enfants sauf un*, Forest écrit : « Cela fait donc dix ans très exactement que j'ai écrit les premières lignes de mon premier roman »<sup>33</sup>. Il se souvient : « Un roman me paraissait l'évidence ».

Il ajoute cependant : « Mais cette évidence est aujourd'hui très lointaine »<sup>34</sup>.

Il s'explique : « Il me semble qu'il aurait fallu tout présenter sans aucun artifice : dire très directement les événements tels qu'ils se sont déroulés de manière à faire entendre, sans littérature, ce que, dans le monde d'aujourd'hui, peuvent signifier la maladie et la mort d'un enfant »<sup>35</sup>.

Il termine ce bref *Avant-propos* (qui n'est pas sans rappeler les quelques lignes que Breton écrivit lors de la reprise de *Nadja* trente-cinq ans après la première publication<sup>36</sup>) en disant :

J'ai pensé parfois que lorsque dix ans auraient passé je pourrais raconter à nouveau ce qui nous était arrivé. Et que, si j'en étais capable, je le ferais alors comme il fallait. Simplement, je ne pensais pas que dix ans passeraient aussi vite. Et que tout ce temps m'aurait laissé à ce point inchangé.<sup>37</sup>

- 23 Il reprend donc ce qu'il a déjà raconté dans son premier roman, mais essayant cette fois de supprimer le dispositif romanesque. Ainsi, par exemple, il redonne le vrai nom à chacune et à chacun de celles et ceux, personnes réelles, qu'il évoque. Cet élément est le premier indice, le plus immédiatement évident, d'un dispositif narratif nouveau, différent. Cent soixante-dix pages pour ce nouveau livre, dans lequel Forest, tout en racontant à nouveau l'expérience qu'il a vécue, étudie aussi la question du deuil, de la mort de l'enfant selon les différentes religions, de la vertu thérapeutique supposée de la littérature, de l'attitude de la société face à la maladie, aussi et longuement le thème de la mélancolie hospitalière, jusqu'à ce que, arrivé à son dernier chapitre, il l'intitule *Même si j'avais tort*. Et il cite le célèbre passage des *Frères Karamazov*, les mots que Dostoïevski met dans la bouche d'Ivan et dont personne ne peut dire s'ils expriment ou non sa pensée. Le passage en question est le suivant, Ivan qui dit :

Et si la souffrance des enfants sert à parfaire la somme des douleurs nécessaires à l'acquisition de la vérité, j'affirme d'ores et déjà que cette vérité ne vaut pas un tel prix... Je préfère garder mes souffrances non rachetées et mon indignation persistante, même si j'avais tort ! D'ailleurs, on surfait cette harmonie ; l'entrée coûte trop cher. J'aime mieux rendre mon billet d'entrée... C'est ce que je fais. Je ne refuse pas d'admettre Dieu mais je lui rends mon billet.<sup>38</sup>

- 24 Se servant, en critique et en historien de la littérature, des mots de Dostoïevski, ou pour être plus précis, des mots d'Ivan Karamazov, Forest finit par se dire que non, il ne s'était



pas trompé. Il a essayé de fuir la littérature, de se soustraire à elle, comme éprouvant une sorte de culpabilité pour avoir confié au roman la tâche de dire. Mais a posteriori il se rend compte que son premier geste avait été le meilleur. Que la tentative de rationaliser, d'observer la matière du récit en s'éloignant d'elle comme si cela pouvait la faire accepter, comme si dix ans après il était devenu possible de consentir au scandale représenté par la mort de l'enfant (de n'importe quel enfant, bien entendu), n'a pas abouti. Et que, *même s'il avait tort*, il veut continuer à rendre son billet, à dire « non » à un tel scandale. « Non » que le roman seul peut se charger de dire, *entaille faite dans le bois du temps*, sans la prétention de l'impossible détachement, et sans la suppression du pathos – dans la conscience pleine de l'aporie que tout cela représente : la volonté de rester fidèle à un certain réel impossible se traduisant dans l'infidélité de la parole romanesque, parole de quelqu'un qui a survécu au désastre. Forest écrit :

Avec ce nouveau livre qui s'achève j'ai voulu tout reprendre à partir de rien. M'imaginant – à tort très certainement – que l'hypothèse d'une autre parole, préservée de la littérature autant qu'il se peut, méritait au moins d'être tentée afin que ne se perde pas l'essentiel auquel me lie la dette inacquittable d'avoir aimé.<sup>39</sup>

- 25 Et il ajoute : « Mais bien sûr à la littérature on n'échappe jamais »<sup>40</sup>.
- 26 Il faut à ce point, avant d'en arriver à ma conclusion, jeter un coup d'œil aux traductions de ces textes. Les miennes, les traductions en italien. Aux titres notamment. *L'enfant éternel* qui aurait donné en italien *Il bambino eterno* ne convenait pas à l'éditeur de l'époque, Alet (qui n'existe plus aujourd'hui ayant été absorbé par Fandango). Tout en s'agissant d'un vers de Mallarmé<sup>41</sup>, l'éditeur m'a demandé de trouver un autre titre. J'ai alors proposé qu'on utilise le début de la citation tirée de *Peter Pan* que Forest évoque dans le roman : « Tous les enfants sauf un grandissent »<sup>42</sup>. Le titre italien a donc été *Tutti i bambini tranne uno*<sup>43</sup>. Ce qui a déterminé chez Forest le choix, au moment de trouver un titre pour la réécriture du roman, ayant finalement compris qu'on n'échappe pas – jamais – à la littérature, de l'intituler à son tour ainsi : *Tous les enfants sauf un*. Problème ultérieur pour moi, qui ne pouvais plus recourir à ce titre en italien. J'ai donc décidé, avec son accord, qu'il devienne en italien *Anche se avessi torto*<sup>44</sup>, utilisant les mots d'Ivan Karamazov que Forest cite dans le texte. L'anecdote est intéressante en raison de ce que l'auteur eut l'occasion d'affirmer par la suite : le passage de son texte à travers la traduction l'avait aidé, a-t-il avoué, à comprendre l'importance incontournable de la tierce forme pour lui, pour son écriture.

## 4. L'écrivain juge de lui-même

- 27 Je reviens pour finir au texte d'où j'ai tiré ma première citation, le passage dans lequel Forest évoque son esprit critique le définissant son mauvais démon ou bien son ange gardien.<sup>45</sup> C'est un texte dans lequel il parle d'un poème retrouvé après la mort de sa mère, à l'intérieur de la boîte où celle-ci tenait les lettres qu'elle avait reçues de son époux, le père de Forest, tout au long de sa vie. Pilote, il était très souvent ailleurs par rapport à sa famille, et il écrivait beaucoup à sa femme, dès qu'il était loin d'elle<sup>46</sup>. La mère de Forest avait demandé à ses filles et à ses fils de bien vouloir mettre dans son cercueil à sa mort toutes les lettres que leur père lui avait écrites. Le moment venu, à Paris il n'y avait que lui, Philippe, pour donner suite au désir maternel. Dans la boîte contenant les lettres du père, il raconte avoir trouvé aussi une feuille pliée en quatre et cachée sous la doublure en tissu. L'ayant dépliée, il avait découvert qu'il s'agissait d'un

poème intitulé *Maman* écrit à la main par un enfant et en bas duquel figurait une signature, « Philippe »<sup>47</sup>. Forest raconte avoir ressenti de l'émotion à l'idée non seulement que sa mère eût gardé si longtemps ce poème qu'il devait avoir écrit vers ses sept ans, à en juger par la graphie, mais surtout qu'elle eût voulu en quelque sorte qu'il le retrouve après sa mort, peut-être pour qu'il puisse renouer avec l'enfant qu'il avait été, et avec la pureté des sentiments exprimés dans le poème. Il dit aussi avoir été profondément bouleversé par la signification de ces vers, pour l'espèce de pressentiment qu'ils contenaient dans l'allusion à la perte de la vue dont sa mère avait été frappée les dernières années de sa vie et même au malheur que lui, adulte, rencontrerait sur son chemin.

Cependant le récit se poursuit :

J'ai eu un scrupule, un soupçon. J'ai confié au moteur de recherche de mon ordinateur le soin d'en savoir davantage sur le poème que j'avais écrit. Je n'ai pas été trop surpris au fond, à peine un peu déçu, d'apprendre qu'en réalité il n'était pas de moi. Il s'agissait de l'œuvre d'un poète aujourd'hui très oublié et dont chacun néanmoins se rappelle encore le nom pour avoir appris par cœur certains de ses vers à l'école primaire, en même temps que ceux de Verhaeren, de Jammes, de Coppée : Maurice Carême, auteur de toute une série de poèmes dédiés à sa mère qui, il y a quelques décennies, figuraient en bonne place dans les manuels et les anthologies destinés aux petites classes.<sup>48</sup>

- 28 Vraisemblablement, la maîtresse d'école devait avoir demandé aux enfants, ses petits élèves, de copier le poème de Maurice Carême pour *Maman* afin qu'ils l'offrent, le jour de la fête des mères, chacun à la sienne.

Cet épisode, tendre et souriant, permet à Forest d'introduire ses réflexions au sujet de l'écriture et de ses stratifications, ainsi que du regard qu'on porte sur sa propre démarche une fois qu'on en a pris conscience :

Le plagiat est l'enfance de la littérature. Je ne suis pas loin de croire que, d'une certaine manière, il en dit la vérité. Les mêmes histoires nous viennent à tous de la vie, semblablement racontées autrefois dans le noir de la nuit, issues d'un passé si lointain qu'afin de grandir il faut l'avoir laissé derrière soi, soi-même renouant un jour le fil interrompu de ce récit oublié, reprenant le roman d'un autre et faisant comme s'il était le sien.<sup>49</sup>

- 29 Dans la *Préface* écrite pour un livre de Masaoka Dhiki, *Un lit de malade six pieds de long* (5 mai-17 septembre 1902), Forest dit avoir souvent retrouvé chez les japonais cette « tierce forme » dont parle Barthes à propos de Proust, « qui unit le roman à l'essai et trace au roman contemporain la seule voie qu'il puisse dignement emprunter »<sup>50</sup>. Ailleurs, dans l'*Avant-Propos* d'un numéro de la NRF intitulé *Je & Moi* et consacré aux écritures à la première personne, Forest écrit aussi, en précisant ultérieurement sa pensée : « puisqu'un roman ne saurait être complet s'il ne s'interroge sur le geste même qui le rend possible et dont il naît »<sup>51</sup>.

---

NOTES

1. Ph. Forest, « Pavane pour un poème perdu (puis retrouvé) » dans *L'enfance de la littérature*, *La Nouvelle Revue Française*, 605, 2013, p. 91-100, p. 99.
2. À une exception près : son deuxième roman, *Toute la nuit*. J'ai raconté l'histoire curieuse de cette exception dans un texte paru récemment (G. Bosco, « Traduire Philippe Forest, ça a débuté comme ça », dans *Philippe Forest. Une vie à écrire*, Actes du colloque international Duke University & Universités de Paris 3, Paris 7 et Cergy-Pontoise, A. Foglia, C. Mayaux, A.-G. Saliot et L. Zimmermann (éd.), Paris, Gallimard, « Les Cahiers de la NRF », 2018, p. 259-266.
3. Ph. Forest, *L'enfant éternel*, Paris, Gallimard, 1997.
4. Id., *Toute la nuit*, Paris, Gallimard, 1999.
5. Id., *Le roman, le réel*, Nantes, Pleins Feux, 1999.
6. Id., *Le roman, le je*, Nantes, Pleins Feux, 2001.
7. Id., *Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1992.
8. Id., *Histoire de Tel Quel (1960-1982)*, Paris, Seuil, 1995.
9. A. Rimbaud, Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dans *Œuvres complètes*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 343.
10. M. Proust, *Le temps retrouvé*, t. 2, Paris, Gallimard, 1927, p. 240.
11. Ph. Forest, « Avant-propos », dans *D'après Proust*, *La Nouvelle Revue Française*, 603-604, mars 2013, p. 7-19, p. 7. J'ai eu l'honneur de collaborer à ce numéro avec une contribution consacrée à Proust en Italie : G. Bosco, « Proust et son double », p. 279-288.
12. Ph. Vasset, *La conjuration*, Paris, Fayard, 2013.
13. F. Roussel, « Philippe Vasset. De passage secret », dans *Libération* du 22 août 2013.
14. Ph. Forest, *Muga-muchū*, Trieste, Nonostante edizioni, 2018.
15. Id., *Sarinagara*, Paris, Gallimard, 2004.
16. Id., *Muga-muchū*, cit., p. 9.
17. N. Sôsêki, *Wagahai wa Neko de Aru*, roman paru sous forme de feuilleton de 1905 à 1906 dans la revue littéraire *Hototogisu*.
18. Ph. Forest, *Araki enfin. L'homme qui ne vécut que pour aimer*, Paris, Gallimard, 2008.
19. Le texte de cette conférence fut publié d'abord dans une collection du Collège de France intitulée « Inédits » (volume n° 3, Paris, 1982) et ensuite recueilli dans R. Barthes, *Œuvres complètes* [Paris, 1993-1995], éd. É. Marty, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
20. Ibid., p. 459.
21. Ibidem.
22. Ibid., p. 460.
23. Ibid., p. 461.
24. R. Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil, 2015.
25. Id., *Journal de deuil*, Paris, Seuil, 2012.
26. Ph. Forest, « La science impossible de l'être unique. Notes sur Roland Barthes », dans *Studi Francesi*, 165 (LV, III), 2011, p. 593-603.
27. Forest regrette d'ailleurs le titre choisi par les éditeurs pour ce livre, étant donné que Barthes y déclare très ouvertement son opposition absolue à la notion de deuil laquelle dans notre société

comporte la nécessité qu'on arrive à le dépasser, tandis que pour lui, comme pour Forest qui partage tout à fait cette idée, il est beaucoup plus approprié de parler de chagrin et le considérer une douleur qu'on ne peut pas et aussi qu'on ne veut pas dépasser, ni oublier.

28. S. Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, Paris, Seuil, 1961 (écrits durant les quelques mois qui ont suivi la mort d'Anatole (1879), les 202 feuillets qui composent le texte n'ont pu être publiés qu'à titre posthume en 1961 par les soins de Jean-Pierre Richard à qui Henri Mondor, spécialiste de l'œuvre de Mallarmé, les avait confiés).

29. Ph. Forest, *L'enfant éternel* [Paris, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 131.

30. Ibid., p. 138.

31. Ibidem.

32. S. Kierkegaard, *La reprise*, tr. fr. N. Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.

33. Ph. Forest, *Tous les enfants sauf un* [Paris, 2007], Paris, Gallimard, « Folio », 2008, p. 9. Bien qu'il n'y figure pas en sous-titre la définition de *roman*, le livre a été publié par Gallimard, comme le sont d'habitude les romans de Forest – tandis que ses essais ont toujours été publiés, dès le début, par un éditeur de Nantes, la ville où depuis vingt ans il enseigne, éditeur qui s'appelait Pleins Feux dans les années '90 et qui est devenu par la suite éditions Cécile Defaut.

34. Ibidem.

35. Ibid., p. 9-10.

36. Il s'agit de l'*Avant-dire* ajouté par Breton en 1963 à l'occasion de la réédition de *Nadja* où il affirme avoir revu la forme de son texte afin d'« obtenir un peu plus d'adéquation dans les termes » (A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 7).

37. Ph. Forest, *Tous les enfants sauf un*, cit., p. 10.

38. Ibid., p. 167-168.

39. Ibid., p. 166.

40. Ibidem.

41. Le vers (S. Mallarmé, *Pour un tombeau d'Anatole*, cit., feuillet 169) est transcrit par Forest à la p. 209 du roman : « Les notes poétiques de Mallarmé approchent ce temps nouveau qui fait éclore le deuil : " – mais / libre, enfant / éternel, et partout / à la fois". L'enfant qui meurt est éternel, le chagrin de la pensée infinitise le bref espace de jours qui annonce la fin ».

42. Ph. Forest, *L'enfant éternel*, cit., p. 13.

43. Id. *Tutti i bambini tranne uno*, Padova, Alet, 2005.

44. Id., *Anche se avessi torto*, Padova, Alet, 2010.

45. Id., « Pavane pour un poème perdu (puis retrouvé) », cit.

46. Dans son roman *Le siècle des nuages* (Paris, Gallimard, 2010 ; tr. it. G. Bosco, *Il secolo delle nuvole*, Padova, Alet, 2012), Forest relate la vie de cet homme, son père, pilote de guerre d'abord et puis pilote de ligne, et ce faisant il évoque le grand rêve aéronautique, qu'il considère l'une des dernières utopies magnifiques du XX<sup>e</sup> siècle.

47. Ph. Forest, « Pavane pour un poème perdu (puis retrouvé) », cit., p. 91 : « Maman./J'ai de toi une image/ Qui ne vit qu'en mon cœur./ Là tes traits sont si purs/ Que tu n'as aucun âge./ Là, tu peux me parler/ Sans remuer les lèvres./ Tu peux me regarder/ Sans ouvrir les paupières./ Et lorsque le malheur/ M'attend sur le chemin,/ Je le sais par ton cœur/ Qui bat contre le mien ».

48. Ibid., p. 99-100.

49. Ibid., p. 101.

50. Ph. Forest, « Préface », dans M. Dhiki, *Un lit de malade six pieds de long*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 15.

51. Id., « Avant- propos », dans *La Nouvelle Revue Française*, 598, 2011, p. 7-20, p. 14.

---

## RÉSUMÉS

L'article étudie le statut générique de l'œuvre littéraire de Philippe Forest, à la lumière de la notion de *terce forme* proposée par Roland Barthes au cours d'une conférence prononcée au Collège de France le 19 octobre 1978. L'analyse se concentre surtout sur la réécriture de son premier roman, *L'enfant éternel* – publié à Paris chez Gallimard en 1997 – , tentative de réécriture que Philippe Forest met en chantier dix ans plus tard par l'effet d'une réflexion autocritique concernant le choix du roman fait à l'époque du désastre, au moment du deuil, et d'où est sorti un livre, *Tous les enfants sauf un* (Paris, Gallimard, 2007) qui, sans cesser d'être un roman, est en même temps un essai : « aucun des deux ou les deux à la fois ». L'article examine aussi le rôle joué, dans ce processus de réécriture sous forme d'autocritique, par la traduction en italien des ouvrages de Forest, lieu possible d'une objectivation de l'écriture pour un auteur s'exprimant toujours à la première personne mais à partir de la mise en question de cette dernière.

## INDEX

**Mots-clés :** Forest (Philippe), Roman, autocritique, tierce forme, exofiction, sujet, traduction